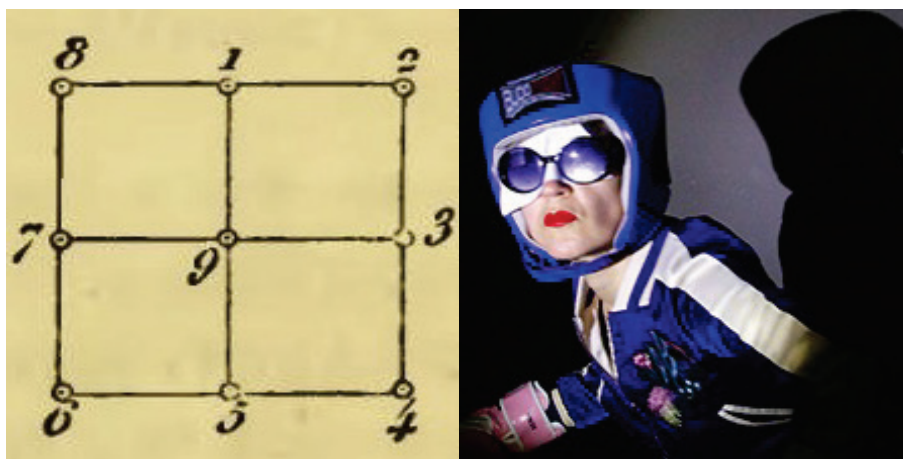


Accommodation

(20mn) : performance Hantu (Weber+Delsaux) carried out in 2 steps at the Cité Internationale, Maison de l'Italie, 13 June 2016.



In his *Letter on the Blind for the Use of those who can see*, Diderot tells the story of Saunderson, a blind professor of mathematics and physical sciences, well known for the lessons he gave on the light and on the colours. Thanks to the attention and to the logical considerations of Saunderson, Diderot shows that clairvoyants those are not who believe it, Saunderson probably saw more with his skin than the common of the sighted beings.

In the performance *Accommodation* lit by Jean Delsaux, Pascale Weber displays successively four chairs in order to create a square marked out from 1 to 9, referred to Saunderson's mathematical machine. This square is a stage, it shall afterwards become a ring, it marks the passage of the physics in the geometry. Pascale Weber wears sunglasses on which an abstract of Diderot's text is fixed that blindfolds her. She just has to spot herself within this mathematical world.

Le combat pour le regard de l'Autre.
À propos de la performance « Accommodation » de *Hantu*

di Yanna Kor
yannakor@post.tau.ac.il

The aesthetical experience of the spectator foregrounds on the sense of vision. However in the theatre we more than see, we look at. The performance space becomes the area of the conjunction of gazes, that of spectator and that of artist, the ring of combat for the gaze of the Other. But what if we choose the blindness as the primary point of focus? Influenced by Denis Diderot's essay *Letter on the Blind for the Use of those who can see* (1749) the performance *Accommodation* of Hantu (Pascale Weber and Jean Delsaux) offers a discourse about the gaze and the zone of blindness that surrounds it in the context of the aesthetic experience of the spectator and of the artist.

[Nos yeux] sombrent dans la nuit, loin de toute visibilité. Ils s'aveuglent pour voir un regard, ils évitent de voir la visibilité des yeux de l'autre pour ne s'adresser qu'à son regard, à sa vue seulement voyante, à sa vision¹.

Au cœur de l'expérience esthétique du spectateur se trouve toujours la vision. Pourtant, comme le montre Maaïke Bleeker dans son livre *Visuality in the Theatre: the Locus of Looking*², il ne s'agit pas d'une vision passive, mais bien au contraire active, réflexive et critique. Aussi propose-t-il de remplacer le terme « spectateur », associé avec la vision passive, par « voyant » (*seer*) :

We always see less than is there. [But we] also always see more than is there. The seer is someone who sees things that are not there: future things, absent things. Seeing always involves projections, fantasies, desires and fears, and might be closer to hallucinating than we think. [...] seeing is always affected by with ideals, values, presuppositions, fears, and desires³.

¹ J. Derrida, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Éditions Galilée, Paris 2000, p. 12.

² M. Bleeker, *Visuality in the Theatre: the Locus of Looking*, Palgrave MacMillan, Hampshire and New York 2008.

³ Ivi, p. 18.

Ce « don » de voyance est le résultat de l'intervention du monde intérieur du *voyant* dans le processus de perception. On voit à l'intérieur d'un cadre construit par nos fantaisies, nos désirs et nos peurs, par nos idéaux et nos présuppositions. Autrement dit : on regarde. La vue est un sens objectif. Le regard, au contraire, sera toujours subjectif. Quand on regarde c'est toujours d'un point de vue particulier, on voit en perspective, on définit une zone d'aveuglement.

Au théâtre on fait plus que voir. On regarde et on est aussi regardé. C'est pourquoi au *voyant* de Bleeker je préfère *regardeur*, le terme qui implique aussi bien le spectateur que l'artiste. Les deux sont *regardeurs*, quand la scène devient le lieu de rencontre et de décollage des regards et en même temps l'arène du combat pour le regard de l'Autre. Comme je l'ai déjà noté, le *regardeur* est toujours partiellement aveugle, sans en prendre conscience. Mais que se passera-t-il s'il en a conscience, si l'on place l'aveuglement au centre de l'expérience esthétique ? Dans *La lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749), Denis Diderot propose d'examiner le monde du point de vue de l'aveugle. Comme l'art, la figure de l'aveugle permet de voir le monde autrement :

L'art [...] crée un point de fuite par lequel on s'extrait du réel, mais en restant en lui. [...] La figure de l'aveugle [...] [propose] ce point de fuite par lequel sans sortir du monde, on en renverse l'ordre usuel, on en défait l'évidence. [...] Loin d'offrir un point de vue tronqué sur le monde, le manque d'un sens (et en particulier de la vue) fonctionne comme une riche altérité au monde ordinaire [...] ⁴.

La perspective de l'aveugle offre une position critique alternative sur le monde qui remet en cause notre premier moyen de le connaître, les sens.

Pascale Weber et Jean Delsaux, les créateurs de la performance *Accommodation*,⁵ influencé par la *Lettre sur les aveugles*, font la même opération concernant l'espace performatif. Au centre d'*Accommodation* se trouve l'adoption par l'artiste d'un autre regard, celui de l'aveugle. Celui-ci devient un point de départ pour le discours sur la vue en perspective et sur

⁴ K. Genel, « La Lettre sur les aveugles de Diderot : l'expérience esthétique comme expérience critique », *Le Philosophoire*, 2003/3 (n° 21), p. 87.

⁵ Réalisée à la Cité Internationale de Paris, Maison de l'Italie, le 13 juin 2016, dans le cadre du colloque international *Le théâtre et les cinq sens. Théories, esthétiques, dramaturgies*.

la zone d'aveuglement qui l'entoure, remettant en question l'expérience esthétique du spectateur et de l'artiste.

Ces notes sont écrites du point de vue d'une spectatrice qui a dû prendre conscience qu'elle est *regardeur* et donc partiellement aveugle. Elles ne s'arrêtent pas là, mais croisent mon expérience subjective de spectatrice avec le discours analytique sur la vision et l'aveuglement (physique et métaphorique) des artistes. Cet article cherche à définir le point d'intersection de trois zones d'aveuglement, celle du spectateur et celles des artistes Pascale Weber et Jean Delsaux, pour trouver une zone de clairvoyance où l'interprétation est créée par la réunion des trois zones d'aveuglement.

Définir une zone d'aveuglement : lunettes noires et lampe de poche

Sur la scène improvisée quelques chaises sont alignées. Un homme entouré d'un halo de lumière entre. Il montre une feuille de papier sur laquelle le chiffre « 2 » est imprimé. Il dit : « Deux ». Il parle du docteur Saunderson : « Nicholas Saunderson était professeur de mathématiques et de physique, et, comme tel, il faisait d'excellentes leçons sur la lumière et les couleurs. Saunderson était aveugle »⁶. Sa voix me donne une première piste : c'est une femme. Soudain j'aperçois dans la pénombre l'homme qui l'éclaire par une lampe de poche. Un schéma dans ma tête commence de se construire : homme – rayon de lumière électrique – femme.

Elle met des lunettes de soleil sur lesquelles est collé un morceau de papier qui la rend aveugle. Mon schéma se nuance : un homme presque invisible pour le spectateur éclaire, c'est-à-dire donne la visibilité, à une femme qui prend la posture d'une aveugle. Mon regard et le regard de l'homme sont concentrés sur la femme qui ne voit rien et dont les lunettes, de plus, la cachent au regard des autres.

⁶ HANTU (Weber+Delsaux), *Accommodation* [vidéo en ligne], filmé le 13 juin 2016, Vimeo, 1:36 – 1:52. <https://vimeo.com/172662617>.

Nicholas Saunderson, le plus célèbre savant aveugle au XVIII^{ème} siècle, se fait connaître par l'invention d'une machine à calculer tactile. Lui et son invention sont présentés par Denis Diderot dans sa *Lettre sur les aveugles*. Ce qui étonne Diderot est que Saunderson, bien qu'aveugle, expliquait à ses étudiants voyants la théorie de la vision et donnait des leçons sur la lumière et les couleurs, phénomènes inconnus à un aveugle.

Ces lunettes représentent les lunettes virtuelles, que chacun de nous porte, la vue en perspective à l'intérieur d'un cadre, le regard subjectif, le choix de se rendre aveugle à tout ce qui nous entoure. La fonction de la lampe de poche est analogue à celle des lunettes. Cependant, dans ce cas la métaphore est double : la lampe visualise les deux regards, celui du spectateur, à qui elle dicte un point de vue, enfermant l'homme qui la tient dans une zone d'obscurité, et celui de l'artiste qui ne voit que sa partenaire. Une situation, assez ordinaire pour le spectacle, revêt ici une dimension performative.

La fonction de Jean Delsaux (l'homme) ne s'arrête pas à éclairer Pascale Weber (la femme). Il anime la zone d'aveuglement du spectateur (l'espace obscurci autour de la scène improvisée), attire son attention vers elle. Par ailleurs, le mouvement constant de Pascale oblige le rayon-regard de Jean à se déplacer avec elle. Pourtant ils ne sont pas toujours synchronisés. Quelques secondes de retard font que Pascale sort de la lumière et entre dans la zone de pénombre, rappelant au spectateur le cadre de sa vue.

En même temps, Pascale ne rencontre pas le regard focalisé sur elle, mais le coupe, mettant les lunettes, définissant les frontières de son propre univers, un monde parallèle inaccessible aux autres. Les lunettes matérialisent en quelque sorte le quatrième mur imaginaire entre artiste et spectateur. Mais dans la performance, où le regard est concentré sur une seule chose, l'artiste, l'absence du regard devient presque douloureuse.

Ainsi la première partie de la performance est le processus d'adoption d'un autre regard, celui de l'aveugle, et en même temps l'introduction d'une autre perception de l'espace, mathématique-géométrique, dans laquelle l'existence est définie par les chiffres. Certains de ces chiffres renvoient aux extraits de la *Lettre sur les aveugles* de Diderot : 2 – l'introduction du mathématicien aveugle Nicholas Saunderson ; 8 – l'introduction du sens du toucher, le seul moyen pour un aveugle de connaître son visage ; 3 - les phénomènes de la lumière et des couleurs inconnus à l'aveugle ; 4 (« les mouvements de son corps, l'existence successive de sa main en plusieurs lieux, la sensation non interrompue d'un corps qui passe entre ses doigts, lui

donnent la notion de direction »)⁷ et 6 (la connaissance de la ligne droite pour un aveugle) – la perception de l'espace *via* la perspective d'un aveugle.

La zone d'aveuglement de Pascale est le négatif de la zone de vision d'un voyant (celle du spectateur ou de Jean), quand le cadre de la « vue » devient palpable. Elle définit son espace, collant des feuilles de papier avec les chiffres aux chaises qu'elle arrange autour d'elle. Puis, Pascale tire un ruban adhésif entre quatre chaises (« Six – une ligne droite, pour un aveugle [...] n'est autre chose que la mémoire d'une suite de sensations du toucher, placées dans la direction d'un fil tendu »)⁸ et pose les chiffres restés sur le sol, créant « un carré balisé de 1 à 9 (sur les côtés et le centre), en référence à la machine de Saunderson. Ce carré est une piste [...] A elle de se repérer dans cet espace mathématique »⁹. L'invention de Saunderson permet d'apprendre un autre regard, celui de l'aveugle.

Chez l'aveugle les frontières entre le corps et l'espace deviennent plus liquides. Michael Yampolski explique : « L'aveuglement fait que le corps s'installe dans l'espace, l'intérioriser comme une certaine place [...] comme si le corps se répandait au dehors, s'inscrivait dans les labyrinthes extérieurs »¹⁰. Ainsi ce carré est en même temps un espace extérieur et un espace intérieur qu'un ruban adhésif coupe sur le plan sonore (on entend distinctement le bruit du ruban déroulé) et tactile de *cosmos* noir.

Se rendre visible : casque de boxeur et ring

Une fois le cadre de la « vue » défini, Pascale revêt un casque de boxeur qui parachève son masque. Le choix du point de vue devient visible. Le carré se transforme en ring, le lieu depuis lequel on est regardé et dont le statut est ambigu ; car c'est à la fois une zone de sécurité qui protège des agressions extérieures et une cage qui implique la violence et dont on ne peut s'enfuir.

⁷ D. Diderot, *La Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, A Londres 1749, p. 31. <http://gallica.bnf.fr/> HANTU, *Accommodation* [vidéo en ligne], cit., 03:34-04:15.

⁸ HANTU, *Accommodation* [vidéo en ligne], cit., 04:40 - 05:50.

⁹ Feuille de salle de la performance *Accommodation*.

¹⁰ М. Ямпольский, *Демон и лабиринт*, Новое научное обозрение, Москва 1996, стр. 264. [M. Yampolski, *Le démon et le labyrinthe*, Novoe nauchnoe obozrenie, Moscow 1996, p. 264. Ma traduction.] Consulté le 15 juillet 2016. http://lib.ru/CULTURE/YAMPOLSKIJ/demon.txt_with-big-pictures.html

Elle découvre son espace de vie en prononçant les chiffres qui deviennent pour elle une piste : « un » – le centre, « deux » – à droite, « trois » – encore une fois à droite, etc., jusqu'à « neuf ». Son corps entre en symbiose avec l'espace. La lumière ne la suit pas, le rayon est toujours un pas en avant d'elle, Jean n'éclaire pas Pascale, mais avec elle il découvre l'espace, tout en restant invisible pour sa partenaire. Il ne s'agit pas de petites « erreurs », mais d'une séparation consciente entre la lumière et le corps de Pascale. Moi, la spectatrice qui voit bien les deux figures et le rayon de lumière entre elles, je me demande la raison de ce changement. Je trouve la seule réponse possible : la barrière physique entre la femme dans le carré et l'homme au dehors de lui. Il cherche à se rendre visible en entrant dans la scène dont les frontières sont de nouveau redéfinies.

Pourtant, pour elle, il n'existe toujours pas. Comment déclarer sa présence à une aveugle ? Par le toucher, mais il y a un ruban entre eux, ou par la voix. Il attend donc la fin de la piste pour manifester sa présence par la voix. « Cinq, » dit-il, en pointant avec sa lampe le chiffre 5 sur le sol. « Cinq, » répond-elle, et elle va au chiffre 5. Quatre, huit, cinq, sept... Plus vite, plus vite... Jusqu'à un petit acte de rébellion, quand Pascale reste sur place tandis que Jean répète « trois », exprimant par la voix et la lumière son vœu de continuer le trajet sur la piste *via* le repère « trois ».

Elle lui répond « trois », mais reste sur « cinq ». Le chiffre 3 dans l'espace textuel-mathématique de Pascale représente l'extrait de la *Lettre sur les aveugles* concernant l'absence de connaissance des phénomènes de la lumière et des couleurs chez l'aveugle, pour lui la question est purement mathématique. Elle a oublié où se trouve « trois » et la lumière ne peut pas l'aider, puisqu'elle ne la connaît pas. Elle a besoin d'une piste mathématique. Jean doit changer de chiffre pour que leur jeu puisse continuer. « Quatre, » dit-il. Le chiffre 4, « les mouvements de son corps [...] lui donnent la notion de direction », ¹¹ permet à Pascale de trouver l'emplacement de 3. Plus vite, plus vite...

Je déteste ce que je vois. D'abord, une femme qui se transforme en boxeur, en homme. Puis ce jeu de dictature masculine. Il donne la visibilité,

¹¹D. Diderot, *La Lettre sur les aveugles*, cit., p. 31.

l'existence, et maintenant il lui dicte ses mouvements dans l'espace comme si elle était sa marionnette. C'est l'homme qui change brusquement les règles, remplaçant une piste progressive de chiffres par un mouvement chaotique, dont le principe est connu de lui seul. Mais ce que je déteste le plus, c'est qu'il m'a fait entrer dans ce ring aussi. Je suis la lumière, je cherche les chiffres, je participe au jeu.

Quand le rythme devient trop rapide pour elle, Pascale cesse le jeu. C'est toujours le « trois » qui arrête le mouvement. Ce chiffre incarne le conflit et la différence entre deux perceptions du monde, celle de l'aveugle et celle du voyant. Mais je crois qu'il est plus que ça. Pour moi, « trois », c'est la matérialisation de la renaissance de Pascale comme une aveugle qui a oublié comment voir ou qui n'a jamais vu, qui passe de la perception de voyant à celle de Saunderson (qui a perdu la vue à l'âge d'un an) ou de l'aveugle-né.

Elle ouvre sa tenue de boxeur : l'aveugle n'a pas de pudeur. Ce simple geste qui va signifier l'accomplissement de la transformation en aveugle, attire le regard. Les trois zones d'aveuglement sont croisées, créant un seul cadre de vue qui rend visible, un autre regard, celui d'un aveugle.

L'Autre

Dans la dernière partie de la performance, un Autre entre en scène : un traversin (que je prends pour un sac de boxe) est jeté sur Pascale. Ce n'est pas le seul autre qui pénètre son espace, mais le seul qu'elle peut toucher. Avant de continuer je voudrais développer ce point. Quand Pascale embrasse le traversin, la musique commence, donnant à cette partie de la performance une atmosphère romantique. Comme la lumière, la musique a deux fonctions : la fonction purement technique d'accompagner l'événement performatif et la fonction métathéâtrale de révéler la présence physique de l'artiste en bord de scène. La lumière et la musique permettent à Jean de pénétrer dans l'espace de Pascale, de manifester son existence (artistique), de se rendre visible.

L'indépendance du rayon de la lampe de poche, dont les mouvements ne sont pas synchronisés avec ceux de Pascale, transforme la lumière en un

partenaire égal à la performeuse. Pourtant, il faut le souligner, c'est un partenaire invisible pour elle et qui n'existe que pour le spectateur voyant.

De l'autre côté, la musique remplace la voix dans l'espace auditif autour de Pascale, les deux établissent l'existence de son partenaire : ce qui lui dicte ses mouvements et à qui elle répond comme un écho, ce qui disparaît quand elle crie « Stop ! », ce qui revient par une douce musique à laquelle Pascale réagira avec de lourds coups assourdissants. Même les applaudissements des spectateurs deviennent une partie de ce dialogue qui a lieu dans l'espace noir derrière les lunettes de Pascale.

Cependant, cette fois, Jean ne se contente pas de se faire entendre. Il lance sur Pascale un traversin pour qu'elle puisse le toucher. Elle, à son tour, danse avec l'objet et puis elle cherche à le frapper. Mais ce combat est perdu d'avance. Aveugle, elle ne peut voir le traversin que par le toucher ou l'ouïe. Sa tenue de boxeur est ouverte (« car Saunderson voyait avec la peau ! »)¹², mais les gants de boxe qu'elle a enfilés limitent son sens du toucher. De plus, le traversin n'a pas de voix. Comment peut-elle donc savoir que ce qui a été lancé sur elle est un objet ? Par ailleurs la danse (une répétition partielle de la piste des chiffres apprise auparavant), transformée en combat, peut être aussi interprétée comme une tentative d'interaction avec l'Autre afin de se rendre visible à lui; mais comment est-ce possible puisqu'il n'a pas d'yeux, qu'il est lui aussi, en quelque sorte, aveugle ? La machine mathématique de Saunderson peut être utile quand il s'agit de reconstruction et de décryptage de l'espace, mais elle ne donne pas la réponse à la nécessité de rencontrer autrui dans cet espace. « Ainsi [...] il reste à se jeter dans les bras les uns des autres pour exister, pour s'aimer comme pour se détester ».¹³

Est-il dans ce cas si important de savoir qui est cet Autre, un objet ou une personne ? La scène, construite selon le principe de la machine de Saunderson, propose un espace d'existence, de vie, dans la mesure où le traversin, jouant le rôle de l'Autre, définit (ou plus précisément échoue à définir) l'existence elle-même - j'existe si je peux sentir l'autre, si un

¹² HANTU, *Accommodation* [vidéo en ligne], cit., 08:12-08:14.

¹³ Feuille de salle.

traversin/sac de boxe (ou un boxeur), me sent. Selon Peggy Phelan l'identité est perceptible seulement à travers la relation avec un autre :

it is a form of both resisting and claiming other the other, declaring the boundary where the self diverges from and merges with the other. In that declaration of identity and identification, there is always loss, the loss of not-being the other and yet remaining dependent on that other for self-seeing, self-being¹⁴.

Pascale Weber interprète le traversin comme son alter ego, l'autre intérieur, invisible, intouchable, muet¹⁵. Son aveuglement transforme son corps en une partie intégrante de l'espace autour d'elle. Aveugle, elle perçoit différemment le seuil entre son corps et l'espace. Les deux coexistent dans une symbiose permanente. Pour elle donc le combat est intérieur ; quand il entre dans l'espace du ring, l'autre devient une partie d'elle. Dans sa perspective elle se frappe elle-même, aspirant à s'identifier.

De mon point de vue, je vois toujours une femme qui s'est transformée en homme, qui capitule sous la pression de la société misogyne et qui enfin reçoit, à la place de l'homme réel, son simulacre. Elle danse avec lui, elle le frappe, elle cherche son amour ou son haine, et elle trouve le rien. Parce que sa transformation n'a pas seulement effacé sa féminité, elle l'a réduite à un objet.

Mon regard féminin interprète ses coups de poings comme des regards aveuglés. Dans la *Lettre sur les aveugles* Diderot écrit que Saunderson voyait par sa peau, la phrase que Pascale crie en ouvrant sa tenue de boxeur. Le sens du toucher remplace chez les aveugles le sens de vue :

Je crois que les mouvements de son corps, l'existence successive de sa main en plusieurs lieux, la sensation non interrompue d'un corps qui passe entre ses doigts, lui donnent la notion de direction. [...] Plus généralement, il a, par des expériences réitérées du toucher, la mémoire de sensations éprouvées en différents points. [...] géomètre ou non, l'aveugle-né rapporte tout à l'extrémité de ses doigts. Nous combinons des points colorés ; il ne combine, lui, que des points palpables, ou, pour parler plus exactement, que des sensations du toucher dont il a mémoire.¹⁶

¹⁴ P. Phelan, *Unmarked: the Politics of Performance*, Routledge, London and New York 2004, p. 13.

¹⁵ Feuille de salle.

¹⁶ D. Diderot, *La Lettre sur les aveugles*, cit., pp. 31-32.

Pourtant, immédiatement après s'être dénudée, Pascale enfle des gants de boxeur. Ainsi les doigts, les yeux d'un aveugle, sont aveuglés eux-mêmes. Elle frappe l'air, cherchant le regard de l'homme, tandis que ce dernier, figuré par le rayon de lumière, continue de la suivre d'en haut.

Pour ce rayon-regard c'est elle l'Autre, la différente, l'aveugle (ou selon mon interprétation la femme). Pour moi, la situation est ambiguë : comme j'appartiens à l'univers féminin, l'Autre c'est évidemment l'homme ; mais en même temps j'appartiens à la société des voyants et, dans ce cas, l'Autre c'est l'aveugle. Mais qui est l'Autre pour les coups de Pascale ? Une autre elle ? L'autre au sens général ? Sa définition de l'autre, comme quelqu'un qui n'est pas elle, mais en même temps qui est elle, est également juste pour nous. Cet autre nous le rejetons, et nous cherchons en même temps à le toucher, parce que notre existence dépend de son regard.

« Comme si dans le noir, nous commençons à voir »

Il reste à parler de la fin de la performance. C'est la première fois que le texte prononcé n'est pas tiré de la *Lettre sur les aveugles* de Diderot. Pascale arrête sa danse-combat pour nous : « Vous savez, vous, comment ils font les gamins aveugles pour se "foutre sur la gueule" ? »¹⁷. Et elle explique : « D'une main tu colles l'adversaire contre toi et de l'autre tu cognes... »¹⁸. Elle s'associe aux enfants aveugles. Après être née de nouveau telle une aveugle, elle apprend maintenant une nouvelle vie, la vie de l'aveugle-né.

Fatiguée, Pascale retourne à son combat, mais les coups deviennent de plus en plus lents. Elle se repose sur le sol, continuant de frapper le traversin, disparaît presque de mon cadre de vue. On entend les coups, tout est plongé dans l'obscurité. Au sujet de la fin de la performance, Pascale m'a écrit :

il est difficile de passer hors-champ sur scène, sauf précisément à se mettre à plat ventre lorsque la configuration de la salle empêche les spectateurs de derrière de voir le sol. Vous voulez donner l'idée d'un acharnement sans fin, d'un épuisement et d'une lassitude progressive du corps qui se calme autant qu'il se résigne : le bruit des coups donnés à l'aveugle (pour moi et pour le spectateur plongé dans l'obscurité) évoque d'autant plus des gestes « pesants » et « épuisants » qu'il nous ramène à la deuxième partie du titre de Diderot « à

¹⁷ HANTU, *Accommodation* [vidéo en ligne], cit., 12:43-12:48.

¹⁸ Ivi, 13:00-13:10.

l'usage de ceux qui voient »... Comme si dans le noir, nous commençons à voir¹⁹.

Dans ce contexte je voudrais revenir au titre de la performance : *Accommodation*. Mais s'accommoder à quoi ? Je crois avoir trouvé une réponse : s'accommoder à un autre regard et au regard de l'autre²⁰. Concluant son article consacré à la *Lettre sur les aveugles* de Diderot, Katia Genel écrit :

La lettre s'adressait à ceux qui voient, pour qu'ils apprennent quelque chose de l'événement qu'elle décrit dans toute sa complexité : le monde dans la multiplicité de son apparence naît aux yeux de celui qui recouvre la vue. [...] Apprendre à voir notre monde exige de passer par un autre regard, une autre vision, celle paradoxale de l'aveugle²¹.

Nous choisissons un point de vue, nous définissons une zone d'aveuglement, nous cherchons à échapper à la zone d'aveuglement de l'autre, à nous rendre visibles, et nous nous jetons dans ses bras pour voir que l'autre nous voit, pour exister. Au point de l'intersection des zones d'aveuglement ne se trouve pas l'Autre, qui que ce soit, homme ou femme, aveugle ou voyant, mais un combat infini pour son regard dans le désir d'être (visible), d'exister.

¹⁹ Lettre de Pascale Weber à l'auteur, 6 juillet 2016.

²⁰ Il est à noter que le mot « accommodation » a un sens supplémentaire : en ophtalmologie, l'accommodation est la faculté d'adapter son regard, à une cible en « faisant le point » ou encore en adaptant le regard aux brusques changements de lumière, au passage à l'obscurité.

²¹ K. Genel, « La Lettre sur les aveugles de Diderot », cit., p. 112.

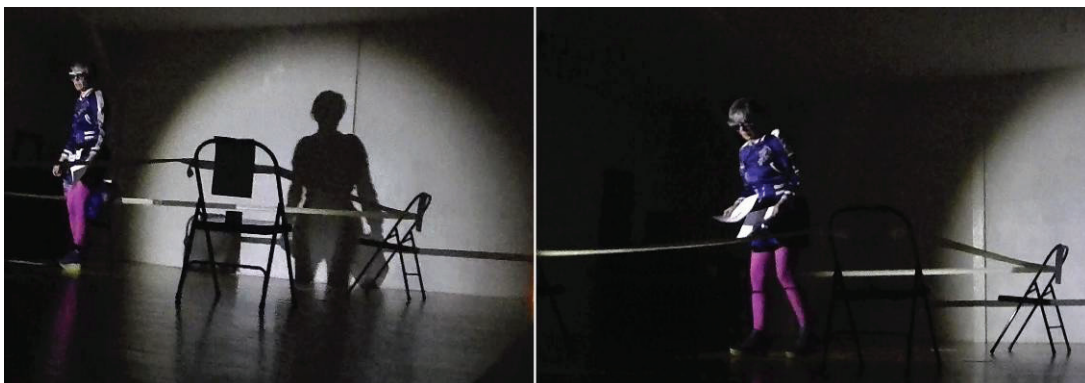
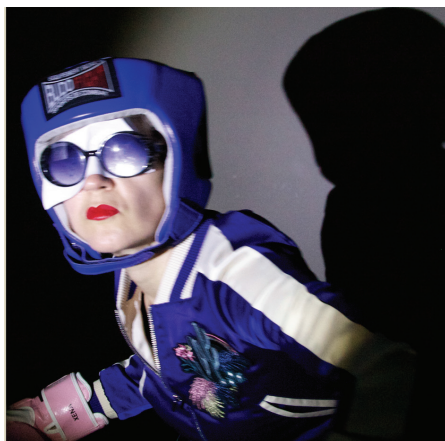
Corpus iconographique

Pour la partie : *Définir une zone d'aveuglement* : lunettes noires et lampe de poche



© hantu (weber+delsaux)

Pour la partie : *Se rendre visible* : casque de boxe et ring



© hantu (weber+delsaux)

Pour la partie : *L'Autre*



© hantu (weber+delsaux)